

## « ... aux Pays-Bas, chez les grands artistes » : nouveaux regards sur Dürer et son temps

*“... in the Low Countries, where the great artists live”: new readings on Dürer  
and his time*

**Thomas Schauerte**

---

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/981>

DOI : 10.4000/perspective.981

ISSN : 2269-7721

**Éditeur**

Institut national d'histoire de l'art

**Édition imprimée**

Date de publication : 30 juin 2011

Pagination : 469-475

ISSN : 1777-7852

**Référence électronique**

Thomas Schauerte, « « ... aux Pays-Bas, chez les grands artistes » : nouveaux regards sur Dürer et son temps », *Perspective* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 08 août 2013, consulté le 01 octobre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/981> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.981>

---

# « ... aux Pays-Bas, chez les grands artistes » : nouveaux regards sur Dürer et son temps

Thomas Schauerte

– Larry SILVER, Jeffrey Chipps SMITH éd., *The Essential Dürer*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2010. 294 p., 89 fig. en n. et b. ISBN : 978-0-81224-187-7 ; \$ 55 (42,99 €).

– Robert SUCKALE, *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*, 2 vol., (*Historischer Verein Bamberg [für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums] e. V. Schriftenreihe*, 44), Petersberg, Michael Imhof, 2009. 463 + 320 p., 736 fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 978-3-86568-130-0 ; 150 €.

– Van Eyck bis Dürer: *Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa*, Till-Holger Borchert éd., (cat. expo., Bruges, Groeningemuseum, 2010), Stuttgart, Belser, 2010. 552 p., 350 fig. en coul. ISBN : 978-3-76302-579-4 ; 59,95 € (paru également en néerlandais et en anglais).

– Norbert WOLF, *Dürer*, Munich/Londres, Prestel, 2010. 300 p., 50 fig. en n. et b. et 200 fig. en coul. ISBN : 978-3-79134-208-5 ; 99 €.

L'abondance de publications et d'expositions traitant de l'art dans les pays germaniques au tournant du XVI<sup>e</sup> siècle témoigne des beaux jours que ce courant d'études a toujours devant lui. En 2010, les grands noms de la peinture étaient représentés dans de multiples expositions, d'Holbein l'Ancien à Dürer, en passant par Cranach, Furtmayr et Altdorfer. Une étude transversale du phénomène des peintres de cour dans les années 1500 et de l'influence italienne et néerlandaise sur les maîtres de l'époque révèle que d'importantes avancées ont été réalisées au cours de l'année passée sur l'âge d'or de l'art du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle dans l'Europe centrale du nord. En effet, outre ces expositions, plusieurs publications intéressantes ont également vu le jour.

Les quatre ouvrages présentés dans le cadre de cet article peuvent être regroupés par deux. Le livre de Robert Suckale et le catalogue d'exposition de Bruges offrent des perspectives strictement opposées, tandis que l'ouvrage de Norbert Wolf et le recueil dirigé par Larry Silver et Jeffrey Chipps Smith se concentrent uniquement sur Dürer et brossent deux approches opposées.

## Dürer, entre Franconie et Flandres

L'ouvrage de Suckale, *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*<sup>1</sup> inspire dès le titre d'importantes réflexions puisqu'il indique le refus de céder aux préjugés qui placent Dürer au premier plan du renouvellement de la peinture allemande de la Renaissance ; l'idée est renforcée par le terme « art pictural », préféré ici à celui, plus simple et plus courant, de « peinture ». Enfin, la section VII intitulée « Remarques sur la relation entre peinture et théorie au XV<sup>e</sup> siècle », qui constitue le fil directeur de l'ouvrage (SUCKALE, 2009, I, p. 419-435), présente certains éléments concis qui dépassent l'objet de la recherche et le cadre habituel du genre. L'auteur y fait appel à des citations provenant de sources privilégiées et sûres qui étayent sa réticence face à l'extension, dans le champ de l'histoire des arts anciens, d'approches s'appuyant sur la théorie des médias ou sur la psychologie de la perception, des modes d'interprétation dont la terminologie s'avère ici particulièrement inadéquate. Même à la fin de la période examinée par Suckale, qui constitue le point culminant de l'humanisme en Allemagne, l'environnement théorique de l'époque se réduit à une transmission de la peinture au sein des ateliers, dont Dürer est encore et toujours identifié comme l'unique représentant<sup>2</sup>. D'autre part, les chapitres « Vers la construction d'une théorie artistique : art et rhétorique », « L'apprentissage des styles de compositions », ainsi que « *Inventio* » fournissent la preuve documentée qu'il existe une autre approche – par-delà les fondements théoriques – qui permet de faire sortir l'art de la peinture du simple artisanat dans lequel il avait initialement été relégué. En témoignent notamment Leone Battista Alberti, Aeneas Silvius Piccolomini ou Érasme, qui recommandent des échanges entre arts de l'image et rhétorique afin de composer des œuvres avec davantage de complexité et de trouver aussi le style approprié au sujet représenté.

Suckale n'aborde pas tous les efforts de théorisation de Dürer depuis les années 1500, ni les problèmes persistants d'attribution de ses œuvres de jeunesse – écueil qu'évitent aussi Silver et Smith –, ce que l'on peut regretter au regard des découvertes récentes sur le travail du jeune Dürer (SUCKALE, 2009, I, p. 389-391). En réalité, Suckale soutient la thèse plutôt prudente que

1. Michael Wolgemut, Albrecht Dürer (?), retable (détail), vers 1490, Nuremberg, Lorenzkirche [SUCKALE, 2009, p. 391].



le paysage à l'arrière-plan du retable réalisé par Michael Wolgemut vers 1490, que l'on peut admirer dans l'église Saint Lorenz à Nuremberg (fig. 1), aurait pu être exécuté par Dürer, son élève le plus doué. À la fin de son apprentissage, celui-ci devait sans doute maîtriser les techniques de ce type de réalisation et l'on observe que le tracé puissant du paysage présente des caractéristiques qui lui sont propres<sup>3</sup>. Le tableau controversé intitulé le *Sauvetage de Ludwig Etterlin*, conservé dans la collection Kister de Kreuzlingen, aurait quant à lui mérité un développement plus important : attribué à Dürer par Fedja Anzelewsky<sup>4</sup>, il est classé dans le catalogue de Wolf sous la mention « œuvres sujettes à discussion », sans plus de précisions (WOLF, 2010, p. 276 ; fig. 2). Or, ce tableau et le paysage du retable présentent des similitudes dans la gamme de couleurs des détails architecturaux, le rendu graphique et schématique des arbres, et la douceur du paysage visible au loin. Les deux œuvres peuvent ainsi être rattachées à une même main, qui n'est pourtant pas nécessairement celle de Dürer<sup>5</sup>.

Cette observation nous entraîne vers l'une des particularités de l'ouvrage de Suckale : l'absence notable de l'atelier de Wolgemut, établi à Nuremberg en Franconie à partir de 1473. Le détail précédemment reproduit du *Sauvetage de Ludwig Etterlin* n'est que l'une des deux mentions accordées par Suckale au maître de Dürer, avec le portrait qui lui fut consacré en 1516. Wolgemut est en outre pratiquement inexistant dans l'important chapitre final, qui retrace la chronologie des relations artistiques de Dürer, tout comme dans le catalogue très détaillé. Seule la copie de deux polyptyques de son maître Hans Pleydenwurff<sup>6</sup> lui est effectivement

attribuée. Dans cette perspective, la faible attention prêtée aux disciples directs de l'atelier entrave l'argumentation et laisse la place à de futures recherches. Au vu de ces éléments, l'ouvrage de Peter Strieder paru en 1993 offre une vue d'ensemble incontournable aujourd'hui encore, ne serait-ce que par sa plus grande maniabilité<sup>7</sup>.

Ce traitement de Wolgemut n'est qu'un exemple indiquant que le travail monumental de Suckale porte un titre équivoque. La lecture du catalogue montre en effet qu'il n'est pas question de remplacer l'œuvre de référence de Strieder, mais au contraire de permettre une compréhension plus précise des ateliers de Pleydenwurff et de Wolfgang Katzheimer, pour déterminer leur rôle dans la diffusion de la peinture flamande au sein de l'espace germanique ou du moins auprès du jeune Dürer. Cet objectif est atteint grâce à l'abondance des reproductions, représentées de manière satisfaisante souvent pour la première fois, notamment en ce qui concerne l'atelier de Katzheimer, qui est révélé ici sous une lumière nouvelle. L'ouvrage de Suckale et le catalogue d'exposition de Bruges sont complétés par la publication récente d'un corpus de dessins de la fin du Moyen Âge conservé à la bibliothèque de l'Université d'Erlangen-Nuremberg<sup>8</sup>. Ce catalogue, qui remplace un inventaire pesant et peu accessible établi en 1923, apporte sa pierre à l'édifice, en particulier pour ce qui concerne les dessins en Franconie au xv<sup>e</sup> siècle, et répond ainsi à un véritable besoin. En effet, certains dessins mentionnés dans cet ouvrage peuvent être resitués immédiatement dans leur contexte plus large, puisqu'ils apparaissent aussi dans l'ouvrage de Suckale ou dans le catalogue de Bruges.

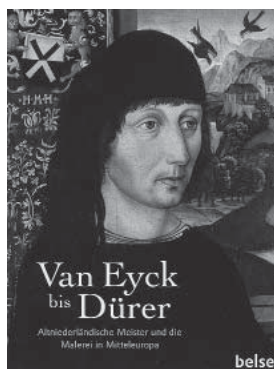


2. Albrecht Dürer (?), *Sauvetage de Ludwig Etterlin*, vers 1490-1495, Kreuzlingen, Sammlung Kisters [WOLF, 2010, p. 276].

Contrairement à l'ouvrage de Suckale, le catalogue d'exposition *Van Eyck bis Dürer: Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa*, approfondi et extrêmement bien structuré, prévient toute offensive sur le sujet de Wolgemut comme maître de Dürer : la jaquette arbore le portrait qu'il réalisa de Levinus Memminger (cat. 227 ; fig. 3). À cette occasion, le peintre de Nuremberg eut recours au genre du portrait imaginé par Dieric Bouts – devant une fenêtre, avec vue d'un paysage en arrière-plan –, choisissant ainsi de représenter son puissant modèle selon la dernière mode, à laquelle Dürer fit aussi appel en 1496 pour son autoportrait conservé au Prado à Madrid, le deuxième de ses trois célèbres autoportraits. À lui seul, ce petit tableau rassemble une bonne partie de la gamme thématique, historique et géographique de l'exposition de Bruges, qui bénéficia en outre d'excellents prêts.

Au sein de ces deux publications, le triptyque de la crucifixion anonyme de Leipzig-Stötteritz joue un rôle majeur, notamment dans l'introduction de Suckale, dans laquelle il établit de façon méthodique les caractéristiques et les limites du type d'image qui fut sans doute le plus important de la peinture du XV<sup>e</sup> siècle, celui de la peinture de calvaire [*Volkreichen Kalvarienberg*]<sup>9</sup>. L'auteur de cette œuvre, un disciple inconnu de Pleydenwurff, fait naître dès 1470 des vues paysagères poétiques remarquables par leur innovation. Preuve supplémentaire de sa portée, une esquisse de l'ensemble du panneau intérieur du retable est conservée au Kupferstichkabinett de Berlin et porte la marque, par son mouvement assuré, d'un dessinateur expérimenté. Les esquisses authentiques du XV<sup>e</sup> siècle ont rarement été conservées, à l'exception de celles de Dürer, dont nous disposons aujourd'hui d'un nombre important. Il est donc probable qu'une quantité colossale de dessins néerlandais et allemands a été perdue<sup>10</sup>, une hypothèse largement soutenue par Suckale.

Toutes les nouvelles observations ne sont pas aussi convaincantes : on peut prendre l'exemple du *Départ des apôtres* (conservé à la chapelle Kaiserburg, Nuremberg) d'une main anonyme, le premier retable polyptyque appartenant à la mouvance de Pleydenwurff retrouvé entier, qui avait été à l'origine daté de 1490 mais



que l'on fait aujourd'hui remonter à près d'un quart de siècle plus tôt, aux alentours de 1465 (voire 1466-1467), ce qui lui donnerait une tout autre importance<sup>11</sup>. Cependant, la nouvelle datation de Suckale, présentée

3. *Van Eyck bis Dürer*, 2010, en couverture : Michael Wolgemut, *Portrait de Levinus Memminger*, vers 1484, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

rapidement, est, du fait de ses accents apodictiques, difficilement acceptable : elle ne nécessiterait « ... aucune argumentation plus poussée, étant donné que la représentation de la mort de Marie [sur le panneau de droite] a fait l'objet d'une copie partielle sur un retable écossais achevé en 1469 »<sup>12</sup>. Or, une comparaison des deux images en question met au contraire en évidence diverses – ou pour le moins deux – approches nettement différentes d'un même thème.

Une telle rigidité dans le point de vue demeure exceptionnelle et se trouve largement contrebalancée par la majeure partie de l'ouvrage. Celui-ci porte notamment un regard aigü sur la représentation du paysage chez le jeune Dürer. Suckale a effectué un travail de recherche surprenant, si abouti que l'art de Dürer n'apparaît plus que difficilement comme précurseur, mais s'inscrit plutôt dans la continuité d'un courant artistique. S'ensuivent plus de soixante dessins conservés à l'Université Erlangen-Nuremberg représentant un délicat paysage (fig. 4), accompagnés des détails de tableaux qui leur correspondent<sup>13</sup>. L'éventail des motifs abordés dans ce paysage composite rappelle fortement une récente exposition présentée à Regensburg, qui pose la question d'une possible interférence entre les gravures de Berthold Furtmayr et les représentations



4. Hans Traut (cercle ou atelier de), *Paysage de falaises près d'un fleuve*, vers 1490, Erlangen, Graphische Sammlung der Universität [SUCKALE, 2009, fig. 606].



paysagères dramatiques d'Albrecht Altdorfer, son élève présumé<sup>14</sup>. Si cette coïncidence ne permet pas d'apporter une preuve définitive du lien étroit entre les contemporains de Dürer et le cercle de Furtmayr, elle permet du moins de pousser plus avant la comparaison entre peinture et gravure. Cette dernière demeure en effet malheureusement sous-représentée – elle est généralement cantonnée à ses propres expositions<sup>15</sup> –, avec pour résultat un désintérêt pour les pratiques d'atelier qui conjuaient peinture et gravure, ainsi que pour les nombreux artistes portant une double casquette, parmi lesquels on peut citer dans l'entourage de Dürer Jacob Elsner, l'éminent graveur et enlumineur de Nuremberg.

### Le jeune Dürer : enjeux et apories d'une biographie

De prime abord, les différences entre *Dürer* de Norbert Wolf et *The Essential Dürer* dirigé par Larry Silver et Jeffrey Chipps Smith ne pourraient pas être plus frappantes : il s'agit pour le premier d'un ouvrage au format surdimensionné, sous étui, débordant d'agrandissements pleine page de détails de tableaux en tous genres et commercialisé à prix fort. Le second est une publication aux sobres reproductions en noir et blanc et à la reliure plastifiée dépouillée. Hormis leur intérêt commun pour Dürer, les deux ouvrages partagent la volonté de s'adresser aussi bien à l'amateur éclairé qu'au spécialiste.

Silver s'empresse d'expliciter son titre ambitieux dès la première phrase de l'introduction, en indiquant que l'ouvrage « devrait apporter une vue d'ensemble des traits les plus marquants de [l']œuvre [de Dürer], destinée aux novices comme aux observateurs expérimentés »<sup>16</sup>. Cet ouvrage abordable, dont le format robuste est clairement destiné à l'usage en bibliothèque (universitaire), est un type de publication qui n'existait pas jusqu'alors dans ce domaine en langue allemande : un recueil de textes accessibles, rédigés par des experts à la renommée internationale, présentant les principaux aspects de la vie et de l'œuvre de Dürer. Les douze chapitres couvrent trois disciplines artistiques majeures dans un ordre peu conventionnel – en commençant par

le dessin et l'estampe avant de présenter la discipline reine qu'est la peinture – et sont assortis d'une contribution intéressante de Smith sur les affinités de Dürer avec la sculpture (fig. 5). L'ouvrage présente les relations de l'artiste avec l'Italie et les Pays-Bas, son lien avec la culture de cour des empereurs Maximilien I<sup>er</sup> et Frédéric le Sage de Saxe, son rôle dans la Réforme, et la difficile relation triangulaire entre Dürer, son épouse et son ami Pirckheimer, pour finir enfin sur un historique des recherches, avec un aperçu sur Matthias Grünewald. Les relations précoces et multiples de Dürer avec l'humanisme, ses ambitions de théoricien et les affinités qu'il entretint sa vie durant avec le medium du livre apparaissent certes en filigrane, mais ces thèmes auraient mérités d'être approfondis. Les auteurs, qui reprennent majoritairement des positionnements de recherche déjà connus sans proposer d'approche véritablement novatrice, s'inscrivent en raison du vaste cadre historique et culturel dans la droite ligne des travaux d'Erwin Panofsky. Il n'en ressort que plus cruellement la difficulté, voire l'impossibilité, de rédiger une biographie de Dürer qui soit audacieuse sur le plan scientifique.

Cette aporie, réelle ou supposée, s'est en effet muée en banal aveu d'impuissance dans les biographies de Dürer que l'on a vu fleurir à un rythme quasi annuel. Wolf fait écho à ce sentiment à deux reprises, notamment lorsqu'il fait allusion aux 10 271 titres déjà compilés par Matthias Mende dans sa célèbre biographie de Dürer parue en 1971 (WOLF, 2010, p. 20 et 286)<sup>17</sup>. En dépit de cela – et de l'agrandissement

abusif de certains détails des reproductions –, le livre est clairement destiné à l'utilisateur averti, comme en témoignent les notes de bas de page et le catalogue des peintures placé en annexe, qui



5. Hans Daucher, *Allégorie avec Albrecht Dürer*, vers 1522, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst [SILVER, SMITH, 2010, p. 97].

représente environ un cinquième du volume. Conçu en deux parties, celui-ci comporte un premier corpus de cinquante-cinq peintures que Wolf qualifie d'authentiques suivi d'un second groupe de dix-huit œuvres « sujettes à discussion ». On ne peut reprocher à l'auteur d'avoir passé sous silence les apports des publications les plus récentes : il y développe aussi bien les théories intéressantes d'autres auteurs que ses observations propres<sup>18</sup>. Il est plus difficile en revanche d'accepter l'adoption, pour les deux catalogues, d'abréviations jusqu'alors jamais employées dans la littérature sur Dürer : la lettre « K » suivie de nombres de 1 à 55 pour les œuvres authentiques et « FW » pour celles dont l'attribution est discutable. Wolf semble alors implicitement s'attendre à ce que les entrées de son catalogue soient citées dans des articles aux côtés de celles d'Anzelewsky, voire les remplacent, et ce sans travail de recherche complémentaire de la part des auteurs. Dès lors, ce livre attrayant, à l'accès facile et à l'illustration (trop) luxueuse, qui tire son épingle du jeu parmi une multitude de publications comparables parues la même année, pourrait commencer à poser problème sur le plan scientifique si, présenté comme à l'habitude dans une bibliothèque universitaire, il en vient à être utilisé comme ouvrage de référence.

On peut alors se poser la question de l'efficacité de faire cavalier seul au vu de l'ampleur des ressources et de la difficulté des recherches, particulièrement laborieuses pour cette période. À cet égard, les travaux de Suckale, représentant des décennies de recherches, offrent un catalogue pionnier sur bien des points et font figure d'exception qui confirme la règle. Car enfin, comme l'ont montré les recherches sur les tableaux de Dürer conservés à l'Alte Pinakothek de Munich tout comme celles, plus récentes, sur la *Vierge de la fête du rosaire* à la galerie Národní de Prague, l'orientation actuelle semble privilégier la collaboration entre experts venus de plusieurs disciplines<sup>19</sup>. Le nouveau corpus des dessins de Dürer résultera sans doute de semblables opérations de collaboration internationale, ce qui contribuera aussi à réduire drastiquement le corpus de plus d'un millier d'entrées des volumes de Friedrich Winkler et de Walter L. Strauss<sup>20</sup>.

Hans Rupprich, grand maître de l'étude philologique de Dürer, n'en sort pas grandi : il a l'habitude de compiler des comparaisons de divers textes d'archives sur Dürer, difficilement vérifiables, et dont bon nombre de passages, fortement ambivalets, n'engendrent que des résultats en demi-teinte. On peut prendre l'exemple du texte de Dürer concernant son père daté de 1524, et très souvent cité : il y est question de son tour de compagnonnage, au cours duquel il serait « resté longtemps aux Pays-Bas, chez les grands artistes »<sup>21</sup>. Il faut rappeler qu'Albrecht Dürer l'ancien était orfèvre et non peintre ; Dürer fils fait-il donc référence à des orfèvres célèbres ? Ou la vision propre du jeune Dürer transparait-elle déjà ? Les Pays-Bas, patrie de bien des peintres majeurs, furent une destination privilégiée pour le jeune peintre en 1520-1521 et, d'après Suckale, Pleydenwurff comme Katzheimer, tous deux contemporains de Dürer père, y auraient puisé leur inspiration<sup>22</sup>.

Les spéculations sans fin suscitées par l'étude des sources sur Dürer ne sont pas sans incidence sur la reconstitution des débuts encore largement inconnus de l'artiste. Pour Silver et Smith, comme pour Wolf, son inspiration ne proviendrait pas des Pays-Bas via des adaptations des traditions de Nuremberg<sup>23</sup>, comme l'a affirmé Rupprich, mais d'Italie, qui semble ainsi occuper une place centrale dans le débat sur les « influences ». Selon la description que fait Wolf du premier séjour de l'artiste à Venise : « à son retour d'Italie, Dürer manifeste sa créativité en un débordement d'œuvres, qui concèdent une gloire internationale au jeune maître du jour au lendemain »<sup>24</sup>. Si ce mythe postromantique selon lequel l'art de Dürer aurait jailli suite à sa visite dans cet « Eldorado d'un nouvel art » relève d'un stéréotype passé de mode, Wolf poursuit un débat pourtant récent. Il reprend notamment l'argument d'Ulrich Grossmann, qui cherchait à prouver que ce premier voyage a eu lieu en 1496-1497 plutôt qu'en 1494-1495, sans lequel Dürer n'aurait pas été en mesure d'assister à l'édification de la tour d'armes d'Innsbruck<sup>25</sup>. Quand bien même la datation ultérieure du premier séjour de Dürer en Italie était avérée, elle n'apporte pas la preuve d'une éventuelle adaptation de Dürer à l'art italien. Dans son étude détaillée de la signature des peintures de Dürer,

Katherine Crawford Lubber, qui avait, dans sa propre biographie du peintre, passé presque sous silence le premier séjour à Venise, écrit : « Il n'a pas fait qu'absorber ce qu'il voyait ; il a adapté certains éléments de la technique vénitienne, conjointement avec ses traditions d'origine, pour affiner la signification de ses propres tableaux »<sup>26</sup>. Elle note toutefois que l'influence vénitienne serait suffisamment faible pour n'apparaître que ponctuellement dans la manière de signer du peintre. Enfin, la question peut se poser, marginalement peut-être, de savoir si le discours national qui avait cours chez les humanistes allemands de la fin du XV<sup>e</sup> siècle n'a pas empêché Dürer de se réclamer d'une influence par trop « romande »<sup>27</sup>.

L'ensemble des publications évoquées ici permet de dresser un bilan sur les origines et les débuts de Dürer et permet de constater que l'intérêt pour l'écheveau des traditions ayant laissé une empreinte sur son œuvre s'est déplacé depuis la région des anciens Pays-Bas vers celle d'Italie. Il ne s'agit là que d'un aspect parmi d'autres, et les recherches doivent naturellement se poursuivre dans le domaine des œuvres de jeunesse de Dürer. Un projet de recherche qui dure déjà plusieurs années se concrétisera ainsi en 2012 autour d'une exposition au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg entièrement consacrée au jeune Dürer<sup>28</sup>. Les travaux avertis de Suckale et l'excellent catalogue d'exposition de Bruges n'auraient pas pu mieux préparer le terrain.

1. Cet ouvrage est le fruit d'un projet de recherche amorcé par Suckale en 1983 avec l'Otto-Friedrich Universität Bamberg et la Technische Universität de Berlin, aux côtés de nombreux contributeurs, dont la participation est reconnue dans la postface et, de manière indirecte, dans les notes de bas de page, voir SUCKALE, 2009, II, p. 8 et rem. 1510.

2. Voir Thomas Schauerte, « Erst die Schrift – dann das Bild? Kunstgeschichte zwischen Humanismus und Theologie in der neueren 'Altdeutschen'-Literatur », dans *Kunstchronik*, 59, 2006, p. 374-387.

3. Kurt Löcher place la datation vers 1490-1495 : voir *Nürnberg 1300-1550: Kunst der Gotik und Renaissance*, Gerhard Bott, Philippe de Montebello éd., (cat. expo., Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum/New York, Metropolitan Museum of Art, 1986), Munich, 1986,

n° 38 (voir également la reproduction en couleur). Pour la comparaison, Suckale aurait également pu s'appuyer sur le paysage à l'arrière-plan de l'ange de l'Annonciation figurant sur le revers du polyptyque.

4. Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer: Das malerische Werk*, 2 vol., Berlin, 1991, n° A 5.

5. Il est important de noter que les œuvres de Dürer connaissent encore aujourd'hui ajouts et défections : ainsi, le portrait de Barbara Dürer née Holper, exposé au Germanisches Nationalmuseum, fait partie du corpus depuis sa redécouverte en 1983 (Anzelewsky, 1991, cité n. 4, rem. 6, n° A 4 ; WOLF, 2009, cat. K1), tandis qu'une œuvre problématique, l'« *Opus quinque dierum* », a récemment été envisagée comme contrefaçon de la période de renouveau de Dürer, aux alentours de 1600 : « ... so es der natur entgegen ist so ist es böß. Das Madrider Gemälde 'Christus unter den Schriftgelehrten' und seine Stellung zum Werk Albrecht Dürers » (Thomas Schauerte, dans *Dürer-Jahrbuch des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*, 2, 2009, p. 227-258).

6. SUCKALE, 2009, II, cat. 41 (Germanisches Nationalmuseum, n° Gm 129 et 130). Dès l'introduction, un très net mépris se fait sentir (vol. I, p. 8). Cependant, dans la postface, Suckale nuance et qualifie son travail d'« ébauche » en mentionnant expressément l'omission de Wolgemut, sans toutefois l'expliquer plus avant (vol. II, p. 320).

7. Voir Peter Strieder, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550*, Königstein im Taunus, 1993.

8. Hans Dickel éd., *Zeichnen vor Dürer: die Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothek Erlangen*, Petersberg, 2009.

9. *Van Eyck bis Dürer*, 2010, cat. 219 et 220 (Stephan Kemperdick), et Guido Messling, « Zeichnen in den Niederlanden und Deutschland », dans *Van Eyck bis Dürer*, 2010, p. 103 ; voir aussi SUCKALE, 2009, I, p. 63-75.

10. Lorsque Silver et Andersson mentionnent l'importance des dessins dans les « pays germaniques », il n'est pas précisé si cela comprend également les dialectes bas-allemands des Pays-Bas ; voir Christiane Andersson, Larry Silver, « Dürer's Drawings », dans SILVER, SMITH, 2010, p. 14-15.

11. SUCKALE, 2009, II, p. 81 et 86 (cat. 30).

12. « ... keiner längeren Beweisführung, weil das Bild des Marienbildes [auf dem rechten Flügel] bereits im 1469 vollendeten Schotten-Retabel teilkopiert wurde » (SUCKALE, 2009, I, p. 174).

13. SUCKALE, 2009, fig. 606 ; voir aussi Dickel, 2009, rem. 11, n° 95, et *Van Eyck bis Dürer*, 2010, cat. 224.

14. Voir notamment Nils Büttner, « Landschaftsmalerei um 1500 », dans *Berthold Furtmayr: Meisterwerke der Buchmalerei und die Regensburger Kunst in Spätgotik und Renaissance*, Christoph Wagner, Klemens Unger éd., (cat. expo., Regensburg, Historisches Museum, 2010-2011), Regensburg, 2010, p. 145-153.

15. Thomas Eser, Anja Grebe éd., *Heilige und Hasen: Bücherschätze der Dürerzeit*, (cat. expo., Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 2008), Nuremberg, 2008. Suckale remarque en postface que son projet de recherche initial avait été dépassé et que, malgré tout, des « gravures

donc l'omission était impardonnable dans le cadre de ces recherches » ont tout de même été laissées de côté (SUCKALE, 2009, II, p. 454).

16. « ... should provide newcomers as well as experienced viewers of his work an overview of the most important features of his œuvre » (SILVER, SMITH, 2010, p. xii).

17. Matthias Mende, *Dürer-Bibliographie. Zur 500. Wiederkehr d. Geburtstages von Albrecht Dürer, 21. Mai 1971*, Wiesbaden, 1971.

18. Il prend fermement parti pour ces nouveaux éléments dans les documents de recherche existants, notamment pour la question épineuse de la datation d'un autoportrait de Dürer réalisé en 1500, qui était jusqu'à peu daté de l'année 1509 (WOLF, 2010, p. 126). Cette hypothèse intéressante a immédiatement soulevé de véhémentes critiques, qui n'ont cependant pas réussi à s'imposer. Voir Gabriele Kopp-Schmidt, compte rendu de Philipp Zitzlsperger, *Dürers Pelz und das Recht im Bild: Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin, 2008, dans *Kunstform*, 10/7, 2009 ([www.arthistoricum.net/index.php?id=276&ausgabe=2009\\_07&review\\_id=14862](http://www.arthistoricum.net/index.php?id=276&ausgabe=2009_07&review_id=14862)).

19. Gisela Goldberg, Bruno Heimberg, Martin Schawe, *Albrecht Dürer: Die Gemälde der Alten Pinakothek*, Heidelberg, 1998 ; *Albrecht Dürer: The Feast of the Rose Garlands*, Olga Kotková éd., (cat. expo., Prague, Národní galerie, 2006), Prague, 2006.

20. Friedrich Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 4 vol., Berlin, 1936-1939 ; Walter Leopold Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, 6 vol., New York, 1974 (supplément, 1977).

21. « Darnach ist Albrecht Dürer, mein lieber vater [...] lang in Niederland gewest bei den großen künstern » (Hans Rupprich, *Albrecht Dürer: Schriftlicher Nachlass, I, Autobiographische Schriften, Briefwechsel, Dichtungen. Beischriften, Notizen und Gutachten. Zeugnisse zum persönlichen Leben*, Berlin, 1956, p. 28). Voir aussi Dagmar Eichberger, « Dürer and the Netherlands: Patterns of Exchange and Mutual Admiration », dans SILVER, SMITH, 2010, p. 150.

22. Juliane von Fircks partage ce point de vue : « Zwischen Nürnberg und Antwerpen. Zur wechselseitigen Wahrnehmung deutscher und niederländischer Künstler in der Dürerzeit » (BRUGES, 2010, p. 83).

23. Dans un autre texte consacré au voyage de Dürer en 1520-1521, Dagmar Eichberger ne fait qu'évoquer de précédentes observations : « Dürer and the Netherlands: Patterns of Exchange and Mutual Admiration », dans SILVER, SMITH, 2010, p. 149-165.

24. « Nach der Rückkehr aus Italien explodierte die Kreativität Dürers in einer wahren Bilderflut, die dem jungen Meister über Nacht internationalen Ruhm einbrachte » [...] « Eldorado einer neuen Kunst » (WOLF, 2010, p. 53).

25. Georg Ulrich Grossmann, « Albrecht Dürer in Innsbruck. Zur Datierung der ersten italienischen Reise », dans Georg Ulrich Grossmann, Franz Sonnenberger éd., *Das Dürer-Haus: Neue Ergebnisse der Forschung*, (Dürer-Forschungen, 1), Nuremberg, 2007, p. 227-249.

26. « He did not merely absorb what he saw; he adapted

elements of Venetian technique in conjunction with his own native traditions in order to refine the meanings in his own paintings » (Katherine Crawford Lubber, « Dürer as Painter », dans SILVER, SMITH, 2010, p. 67). Voir aussi Katherine Crawford Lubber, *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*, Cambridge, 2005.

27. Pour un résumé du phénomène Caspar Hirschi, *Wettkampf der Nationen: Konstruktion einer deutschen Ehrgemeinschaft an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*, Göttingen, 2005 ; Thomas Schauerte, « Die deutschen Apelliden. Anmerkungen zu humanistischen und nationalen Aspekten in höfischer Bildkunst der Dürerzeit », dans *Apelles am Fürstenhof: Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich*, Matthias Müller et al. éd., (cat. expo., Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, 2010), Berlin, 2010, p. 34-43.

28. Pour plus d'informations, consulter l'adresse suivante : <http://forschung.gnm.de/htm/htm2/p0111.html>.

**Thomas Schauerte**, Museen der Stadt Nürnberg, Albrecht-Dürer-Haus und Graphische Sammlung  
thomas.schauerte@stadt.nuernberg.de